نظرات في الفن السوري قبل الاسلام

فن الفسيفساء السوري في العصر المسيحي

الدكتور
سليم عادل عبد الحق
مدير الآثار العام في سورية

١ — مقدمة في الفن السوري خلال العهد المذكور

تحققت خلال السنة الماضية على أيدي رجال المديرية العامة للآثار والمتاحف، اكتشافات أثرية هامة ألقت نوراً وهاجاً على نواحي مجهولة من فننا العربي السوري قبل الإسلام، وقدمت لنا عدداً كبيراً من ألواح الفسيفساء، التي نقل بعضها إلى المتحف الوطني في دمشق، وأبقي بعضها الآخر في الأماكن التي اكتشفت فيها. وكان لي حظ دراسة هذه الألواح، وتأمل محاسنها والاعجاب بمزاياها.

ولا بد لي قبل أن أسرد النتائج التي توصلت إليها من جراء ذلك من أن أنوه بالمحيط الثقافي والفني الذي منح صناعتنا في الفسيفساء قواعدها وأصولها، وأن أجمع المعطيات المتفرقة التي تتألف منها وحدة متماسكة لفن عربي مسيحي سوري نشأ في بلادنا خلال القرون الميلادية التي تقدمت في الزمن على الإسلام، وغزا بمثله العليا والأفكار الجديدة التي حملها والمبتكرات الرائعة التي صاغها العالم المعروف، وانتشر في مختلف الأقطار. وكان فاتحة مجيدة للفن العربي الإسلامي الذي استفاد من دروس أخيه الفن السوري المسيحي في بادىء الأمر قبل أن يؤلف لغته المتكاملة من الصور والأشكال، ويكتسب مقدرته على التوسع في مختلف الأقطار العربية والاسلامية معتمداً على قوته الخاصة.

ومن المعروف أن بلادنا كانت وما تزال جسراً بين الشرق والغرب ، وممراً بين إفريقيا وآسيا ، ورواقاً يؤدي بين البحر المتوسط من جهة والبحر الاحمر أو الخليج الفارسي من جهة أخرى ، وأنه تألفت لها عبر القرون شخصية متميزة بنيت في كيان طبيعي وجغرافي لا يقل انسجاماً عن كيان بلاد النيل أو كيان بلاد الرافدين أو كيان الاناضول . وفي الواقع يعتمد الكيان العربي السوري على حدود جغرافية واضحة المعالم ، وأرض تختص بعدد من الصفات تمتد بين طوروس والسويس ، وبين البحر المتوسط ومشارف دجلة وهضبة نجد ، وسكان متجانسون نشأوا من تفاعل مستمر للشعوب العربية التي اندفعت على فترات مختلفة من التاريخ من شبه جزيرة العرب لتشغل مداها الحيوي في قارات العالم القديم ، وتخضع للتأثيرات الحضارية التي انتهت إلى ديارها من الشعوب الشمالية وشعوب البحر الابيض المتوسط .

ولما كانت بلادنا في مركز الثقل من العالم ، وفي أهم منطقة تقطعها تيارات المبادلات الاقتصادية والفكرية والفنية بين الشرق والغرب ، لذلك فإنها لم تستطع أن تنطوي حول نفسها أو أن تبتعد عن حياة العالم المتمدن في أي عصر من عصور تاريخها . فإذا اغتنت ، وازدهر اقتصادها وأينع فكرها وتعززت السلطات السياسية والعسكرية القائمة فيها ، انتشر تأثيرها إلى ما حولها من أقطار وبلاد ، وإذا عسر حالها وضعفت دولها وخبت جذوة الذكاء فيها امتدت إليها الامبراطوريات التي تنشأ من خارجها . وفي كلتا الحالتين لم تنقطع نظرات أهلها عن أن تكون واسعة في كل ميدان من ميادين الحياة . وقد قيل في أجدادنا الذين عاشوا خلال العصر الذي نحاول أن نرسم صورته بإيجاز : « إنهم قبضة من الرجال عزلتهم تشكلات بلادهم الجغرافية عن بعضهم ، وقسمهم بحرهم وباديتهم إلى فريقين وجعلاهما ظهراً إلى ظهر ، فدفع الفريق الاول لتسيير المراكب ، وحمل الثاني على تنظيم القوافل ، وعملا جميعاً كوسطاء في المبادلات من كل نوع وإنشاء اقتصاد عالمي يعتمد على تحويل سورية إلى أكبر مخزن آسيوي للبضائع على ساحل البحر الأبيض المتوسط » (١)

ومن اللازم أن نتحدث عن هؤلاء السوريين من الناحية العرقية ، فقد كانوا من بقايا الآراميين الذين نشأوا كما هو معلوم من شبه جزيرة العرب وعاشوا في بادية الشام وعرفوا

---

(١) انظر كتاب :
Joseph Strzygowski, L'Ancien art chretien de Syrie, Paris, 1936 p p. 38 et 135.

باسم (الأخلامو) منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد . ثم انتشروا في مختلف أنحاء سورية ، وأثروا في مصانعها والبلاد المجاورة ونشروا لغتهم التي تقرب من اللغة العربية ، وتعد شكلاً قديماً لها كلغة دولية في كل بلاد الشرق القديم (١) ، وكانت الحضارة التي شيدوا أسسها في شمالي سورية وجنوبها سبباً في اجتذاب اخوانهم في العرق عرب شبه الجزيرة العربية الآخرين إلى سورية التي كانت أرضهم الموعودة (٢) ، وقد أقبل الأنباط منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد فحلوا في البتراء ، وأنشأوا مدنية مزدهرة في كل أنحاء سورية الجنوبية ، وحل التدمريون منذ فاتحة الميلاد في تدمر وما حولها ، وأعمروها وشيدوا مجدها .

وكذلك أقبل الى سورية التنوخيون ثم الغسانيون من جنوبي شبه جزيرة العرب (٣)

وكذلك أتى الى سورية بعد تهديم سد مأرب كما يقول المؤرخون العرب ، أو تحت ضغط أسباب ديموغرافية أو عسكرية ، اللحيانيون وأهل ثمود والصفويون والقيسيون فوجدوا في تضاريس سورية الطبيعية وخاصة منطقتها الجبلية الغربية ما يشبه مرتفعات جبال اليمن التي قامت عليها المدن اليمنية القديمة المزدهرة كمأرب وصنعاء (٤) . وقد اتبعوا طريق الهجرات العربية السابقة التي كانت على ما يظهر تمر على وادي القري حيث يقوم عدد من الواحات والقرى على مسافة قدرها نحو مائة كيلو متر ، ومنها واحة الجوف (أو بحسب اسمها القديم دومة الجندل) .

ولما حلوا فيها استفادوا من تنظيماتها الريفية ، وجعلوا يشيدون القرى على تخوم البادية ويسكنونها ويزرعون الأرض في زمن السلم ، ويحملون السلاح في زمن الحرب ويدافعون عن التخوم والحصون التي بنتها روما (٥) ، وينشرون كتاباتهم الثمودية أو الصفوية في كل أرجاء تلك المنطقة (٦) .

---

(١) من المستحسن الرجوع إلى الصفحة (٧٦) من كتاب :
A. Dupont - Sommer, les Araméens

(٢) انظر :
René Dussaud, Les Arabes de Syrie avant l'Islam, Paris 1907.
الصفحة ٣ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق الصفحة (٩) .

(٤) يُرجع إلى :
René Dussaud : La pénétration des Arabes en Syrie avant l'Islam, Paris, 1955, p. 119.

(٥) انظر الصفحة (٢٠) من كتاب :
Denis Van Berchem, l'Arméé de Dioclétien et la réforme de Constantine, Paris 1962.

(٦) الصفحة (١٣٣) من كتاب : René Dussaud المتقدم الذكر ، وما بعدها .

وتتضح صفات الأقوام العربية المهاجرة الى سورية قبل الاسلام بمجيء بني جفنة ، الذين نشأوا أيضاً في جنوبي شبه جزيرة العرب ، وعرفوا باسم الغسانيين ونفذوا خاصة الى حوران ، وتنصروا وأسهموا في نشوء المدنية المسيحية ، وتحمسوا لعقائدها المذهبية ، واتخذوا معتقدات الطبيعة الواحدة . واعترف الرومان بسلطان ملوكهم وامتيازاتهم ، ووجهوهم لقتال الفرس واللخميين عرب الحيرة الذين كان أكثرهم مسيحيين نسطوريين . وقد امتدت مملكة الغسانيين بين البتراء والرصافة وضمت البلقاء والصفا وحران ، وكانت بصرى الشام عاصمتها التي ازدهرت كل الازدهار بما نشأ فيها من مبانٍ فخمة رائعة في ذلك الزمن .

٢ — منتقصو الفن السوري :

ويسعى عدد من علماء الآثار ومؤرخي الفن الغربيين إلى إنكار أهمية المبتكرات السورية الفنية في هذا العصر ، ويدعي أن الارادة الأجنبية هي التي سادت سورية آنذاك ، وأن ما قام فيها من أعمال الري وتعبيد الطرق ، وبناء الجسور وتشييد الحصون والمعابد والقصور كان بفضل الرومان والبيزنطيين ، كما كانت منشآتها القديمة بفضل أسياد الشرق القديم واليونان ، وأنها لو تركت على مواردها الخاصة ، فإنها كانت عاجزة عن التوصل الى ابتكار أشكال الحياة المتطورة التى سمحت بظهور فنون أصيلة (١) .

ولا نريد أن نذهب في دحض هذا الزعم بعيداً الى ما يتعلق بالأزمنة التاريخية التي عاصرت الألوف الثالث والثاني والأول قبل الميلاد . إذ تظهر كل يوم الحفائر الأثرية أدلة جديدة في عدد كبير من المواقع الأثرية السورية القديمة على صفات الفنون السورية الأصيلة لدى دول الأكديين والأموريين والكنعانيين والحثيين والفينيقيين والآراميين التي تختلف اختلافات بينة جداً عن فنون البلاد المجاورة . وشرح ذلك طويل ويكتفى بالإشارة الى إن علم الآثار السورية الذي يبحث في ماضي هذه الدول أصبح مدار الدراسات في كل جامعات العالم ، واكتسب قوة هيأته لأن يقرن في عصرنا الحاضر بعلوم الآثار المصرية والرافدية واليونانية الرومانية والبيزنطية ويتخذ نفس الأهمية التي اتخذتها هذه العلوم .

(١) انظر الصفحة (١٧٨) من كتاب : J. Strzwgovsky المتقدم الذكر .

ومن الخطأ الفادح أن يقال إن سورية لم تكن سيدة نفسها في القرون الميلادية التي سبقت الميلاد والتي أتت بعده مباشرة ، ولا بد من التذكير أن دولة السلوقيين التي كانت عاصمتها انطاكية ، والتي سادت منطقة واسعة امتدت حتى الهند ، وأسهمت إسهاماً فعالاً في نشوء المدينة الهلنستية كانت مملكة سورية بحتة . وكانت العناصر الآرامية ، والعربية تؤلف الغالبية العظمى من سكانها . وكم يفقر الفن الهلنستي إذا حذفت منه مبتكرات انطاكية وحلب واللاذقية وأفاميا ودمشق ودورا أوروبوس في ميادين العمارة والنحت والتصوير وغير ذلك من الفنون . وإذا لم يحسب فيه حساب معجزات المعماريين والنحاتين والمصورين السوريين أو الذين عاشوا في المحيط الفني السوري وتأثروا بما كان فيه من آراء وأفكار . كما لا بد من التذكير في أن سورية على الرغم من أنها كانت أهم ولاية رومانية ومركز القوة الرومانية في الشرق ، فإن الرومان لم يؤلفوا فيها إلا فئة قليلة جداً من سكانها وتركوا أمراءها يصرفون شؤونهم بأنفسهم ، وأقوامها تدافع عن حدودها بنفسها وتصرف اقتصادها التجاري والصناعي والزراعي الى منفعتها الخاصة ، وتنعم بثمرات السلم الذي استتب مدة طويلة في العالم .

ولم يلبث السوريون أن مدوا نفوذهم الى روما نفسها فوطدوا دعائم السلالة السورية التي حكمتها نحو نصف قرن في آخر القرن الثاني والنصف الأول من القرن الثالث الميلاديين ، وصرفوا سياستها العالمية لما فيه منفعة بلادهم ، وجعلوا نهر العاصي يصب في نهر التيبر كما قال بعض كتاب الرومان[١] ، وتسببوا في طغيان التأثيرات السورية في روما على التأثيرات الرومانية نفسها ، حتى قيل ، إذا كان اليونان قد استولوا على أفكار الرومان ، فإن السوريين فتحوا أرواحهم[٢] ، وقد ذكر في ذلك المؤرخ هومسن : « إذا تفوق الرومان سياسياً على السوريين ، فإن الآلهة الرومانية اضطرت إلى التراجع أمام الآلهة السورية »[٣] .

---

(١) يرجى الرجوع إلى المقال القيم الذي كتبه الصديق العالم الديبلوماسي الدكتور أنور حاتم وعنوانه : Les souvenirs Syriens à Rome ابتداءً من الصفحة (٨٣) من القسم الغربي من هذا العدد من المجلة .

(٢) يرجع الى الصفحة (٣٣٣) من كتاب المؤرخ :
Philip K. Hitti, History of Syria, New York 1957

(٣) انظر الصفحة (١٠) من الجزء الحادي عشر لترجمة Gagnat et Toutain لتاريخ :
Th. Mummsen, Hist. romaine

وفي منتصف القرن الثالث تولى الأمراء التدمريون حماية الأمبراطورية الرومانية بسيوفهم ، ورد أعدائها الفرس عن حدودها الشرقية ، حتى ظهرت زنوبيا التي أسست أمبراطورية سورية كبرى امتدت على مصر والأناضول ، ثم نزعت إلى الاستيلاء على كل ممتلكات الرومان ، وحكم روما نفسها . وبعد فترة من الزمن انتصرت المسيحية ، وكان السوريون من غلاة المتحمسين لها ، ولا يعدل عاطفتهم هذه ويفوقها إلا حماسهم فيما بعد للاسلام وتوليهم نشره في كل أقطار العالم . وقد ظهر منهم أشهر الكتاب المسيحيين أمثال يوحنا مارسللوس ويوحنا كريز وستوم ، وبامفليوس ، وأوزيب القيصري ، والقديس جيروم ، وسوزومين . كما نشأ من بينهم أشهر أصحاب المذاهب المسيحية كاديوس ونسطوريوس ، وأشهر الزهاد والنساك كالقديس افرام ، والقديس سمعان العمودي(١) . وقد بنوا الكنائس والصوامع والأديرة في كل مدينة وقرية من بلادهم ، وابتكروا أجمل الأشكال للمعابد المسيحية ونقلوا هذه الأشكال إلى أوربا وافريقيا كما سترى بعد قليل .

وقد أهلتهم معرفتهم العميقة بطبائع الشعوب وعاداتها وتقاليدها إلى أن يقصدوا الشرق الأقصى وافريقيا ، ويجتازوا العالم الروماني البيزنطي شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ، ويتاجروا ببضائع هذه البلاد ، ويؤلفوا أولى التجارات العالمية ويحتكروا أسواق البحر المتوسط ، ويقيموا منشآتهم التجارية في روما ونابولي وقرطاجة ، ومارسيليا ، وبوردو . وقد عرفوا بتجارة الأقمشة والأنسجة المطرزة والأرجوان والسيوف والأدوات الزجاجية والخمور والزيوت وغير ذلك من الحاصلات الزراعية . وكانوا يحولون الأقمشة الحريرية التي يحملونها من الصين براً إلى خيطان ثم يعيدون نسجها على أشكال تلائم أذواق الشعوب التي يتاجرون معها . كما أنهم نقلوا من الصين خفية شرانق الحرير ، ونشروا أصول تربية دود القز في بلادهم ومزجوا صناعة الحرير بصناعة الأرجوان التي يتقنونها منذ أزمان بعيدة . وكذلك فإنهم كانوا يتاجرون ببضائع الهند كالكوبال الهندي والألوان والطلاءات والعطور والافاويه ، والصموغ الطبية وأنسجة الغانج الحريرية والاخشاب الثمينة كالصندل والتك والابنوس التي يجلبونها من سيام أو برمانيا ، وببضائع جنوبي شبه جزيرة العرب كالعطور والطيوب والصموغ .

---

(١) الصفحة (٣٥٥) وما بعدها من كتاب فيليب حتي المتقدم الذكر .

ولم يكن تأثير السوريين العسكري والسياسي دون نفوذهم الديني والاقتصادي خلال العصر المسيحي . ولم تجر آنذاك أية معركة بين البيزنطيين والفرس دون أن يخوضها العرب السوريون والرافديون من غسانيين ولخميين . وقد كانوا يؤلفون الفرسان الخفاف في الجيشين البيزنطي والفارسي . وكان اللخميون حلفاء الفرس ، لذا فإنهم هبوا للدفاع عنهم ، وحالوا دون سقوط بلادهم في أيدي عرب الشام وحلفائهم . كما كان الغسانيون حلفاء الروم ، وقد قاتلوا قتالاً مريراً إلى جانبهم وكان ملكهم المنذر بن الحارث (٥٦٩ — ٥٨٢ م) وابنه النعمان (٥٨٢ — ٥٨٤ م) من أعظم محاربي هذا العصر ، وأديا خدمات جلى إلى دولة القسطنطينية ، واتخذا أمامهما السياسة الاستقلالية التي عرفتها زنوبيا (١) .

وهكذا فإن الإرادة الأجنبية في سورية خلال القرون الميلادية التي سبقت ظهور الإسلام كانت تصطدم دوماً بإرادة وطنية سورية قوية تسخر الارادة الأولى لمشيئتها وتفرض نفسها عليها في معظم الحالات ، وتحاول أن تستفيد من الأوضاع العالمية السائدة لما فيه مصلحة البلاد السورية . ولا يعقل أبداً أن تكون هذه الارادة الوطنية السورية التي تولت زمام الأمور الدينية والاقتصادية والعسكرية ، قد تخلت عن تصريف الحركة الفنية التي أدت إلى ظهور عدد كبير جداً من الآثار المعمارية المنحوتة والمصورة والتي شيدت وصنعت في أرض سورية . ولا بد من القول أخيراً إن هذه الارادة الوطنية لم تكن إرادة أباطرة وملوك وبلاطات وأسر حاكمة ، وإنما كانت إرادة أمراء وبورجوازيين وطبقات من التجار والصناع والزراع الذين يرون في الفن شيئاً إنسانياً يتوجب جعله في خدمة الحاجات البشرية .

* * *

وينزع بعض الأثريين ومؤرخي الفن عن الفن السوري قبل الاسلام صفته العربية ، وينكرون على الرجل العربي مواهبه الفنية ، ويزعمون أن شبه الجزيرة العربية لدى الفتح العربي الاسلامي وفي القرون التي سبقت هذا الفتح كانت مؤلفة من سكان تسعة أعشارهم من أهل الخيام (٢) .

---

(١) يرجع الى الصفحة (٣٤) وما بعدها من كتاب :

François Nau, les Arabes chretiens de Mésopotamie et de Syrie du VII au VIIIe siècle Paris, M D C C C C XXX III,

(٢) يرجع الى الصفحة (٧) من كتاب :

K. A. C. Creswell, Early Muslem Architecture, Part one, Oxford, M C M XXXII.

فكانوا والحالة هذه عاجزين عن تقديم أي إسهام إيجابي إلى الفن السوري ، لأنه لم يكن لديهم فن العمارة الذي كان ومايزال أول الفنون والمنسق لها كلها ، والعامل الرئيسي في توجيهها . ويمضي هذا النفر فيزعم بسذاجه أنه لم يلحظ أي تأثير للخيمة على أي مبنى في سورية ، دون أن يكلف نفسه بالبحث في الفرق بين الخيمة والمبنى ، وبإيضاح الغاية التي تتوخى من الخيمة ، وأي شكل كان يتبدى فيها الفن الشعبي العربي ، وبما كان الانسان العربي يزينها ، وكيف كان يصنعها .

وما لنا وللخيمة ، والأولى توجيه البحث إلى ساكنها الانسان العربي الذي يراد تحديد إمكانياته الفنية . وسأتكلم فقط عن البدوي المتنقل الذي أثر عليه الاقليم الصحراوي النقي والشديد فأكسبه عضلات فولاذية ومناعة جسمية قل أن يوجد ما يماثلها في إنسان آخر . وشحذت ذكاءه وأرهفت حسه الحياة الحرة التي يجرر أذيالها وحاجته لوقاية نفسه والدفاع عن أسرته ، والضرورة التي يشعر بها لصيانة أنعامه . وقد أثبت هذا الإنسان مراراً لما كان أكدياً ، وأموريا ، وكنعانياً ، وآرامياً ، ونبطيا ، وتدمرياً مدى مواهبه في الانشاء والتعمير وابتكار الفنون عندما تتهيأ الظروف وتواتي الحظوظ .

والذي يحسن أن يفهمه هؤلاء الأثريون والمؤرخون أن البدوي المتنقل ما كان بربرياً . وإنما هو سليل مدنية قديمة ، وإن الحياة التي يخضع لها إن هي إلا مدنية قائمة لذاتها غايتها الاستفادة إلى أقصى حد من معطيات بيئة طبيعية فقيرة ، وأن لهذه المدنية قواعدها وأصولها وتقاليدها . وهذه التقاليد هي الحرية والديموقراطية والشجاعة والكرم والإباء والفردية والقبلية ، والوثوق بالنفس وخاصة القوة والنزوع إلى الرمزية . وكما استخدم العرب القوة لسيادة غيرهم من الشعوب ، ولحمل الإيمان الذي لا يتزعزع ونشر الرسالات الكبرى ، فإنهم اتخذوا النزعة الرمزية لانتزاع أكثر الرؤى مثلية من الواقع واستلال الرموز وخلق الأشكال الجديدة وابتكار الفنون .

وقد ساعدهم على ذلك حبهم للشعر والبلاغة وتصريفهم للغة غنية بالمفردات والتعابير ، ذات قواعد نحوية مدهشة مكنتهم من صوغ أوابد الفن غير المرئي وغير المادي ، وهو الشعر في نفوسهم ، والترنم بهذه الأوابد صباح مساء في الحل والترحال ، قبل أن يشيدوا روائع الآثار

المرئية والمادية لما استوطنوا سورية . وفي الواقع أنهم لما حلوا في هذه البلاد وجدوا أنفسهم في مخبر عملت فيـه كل الشعوب العربية ، وتركت فيه محصلة تجاربها في الحياة والفنون . وآخرها الأقوام الآرامية التي انفعلت مع بلادنا خلال مدة طويلة وكانت السبب الأصلي في نشوء حضارة العصر المسيحي واحداث التقدم المادي والفكري الذي وصفناه .

وينكر مؤرخون آخرون على الفن السوري أصالته ، ويدعون أنه فن مزيج جمع من بين عناصر مختلفة ، بعضها نشأ في سورية وبعضها نشأ في بلاد أخرى ، وأن دوره الوحيد الذي قام به أنه نقل مواضيع الشرق إلى الغرب ومواضيع الغرب إلى الشرق .

ومما لا شك فيه أن الفن فاعلية أساسية من فاعليات الحياة ، وتعبير حر عن العواطف والأفكار والمشاعر الانسانية ، وعن نزعات النفس المرتبطة بالمصير . ومن الطبيعي أن يكون الفن السوري فن تأليف وتركيب وتنسيق وموائمة بين عناصر ومواضيع وتقاليد فنية نشأت في مختلف أنحاء الدنيا التي عرفها السوريون ، وطوفوا بأرجائها ، ووصلوا بين شرقها وغربها بقوافلهم ومراكبهم . ولا يمكن أن ينتظر منهم أن يجهلوا منجزات الفنون الشرقية القديمة كالحثية والبابلية والآشورية والفينيقية والكنعانية التي نشأت في بلادهم وأسهم أجدادهم في تأليف لغات أشكالها وبقيت مكتسباتها تراثا قوميا لهم . كما لا يمكن أن يجهلوا تحقيقات الفن اليوناني الروماني الذي عاش في مدنهم وقراهم وتحول وتطور تحت سمائهم وتبدى في انطاكية وأفاميا ودمشق وحلب وجرش وبعلبك وتدمر ودورا أوروبوس على أشكال شرقية وبروح سامية . نعم إن الفن السوري استعار من الفن اليوناني الروماني مبادىء العمارة الافقية القائمة على الاعمدة وأصول تنظيم المدينة ، وحب الفخامة والعظمة في انشاء أقواس الظفر والعمارة العسكرية وتماثيل الآلهة والرجال وصورهم وصور المعارك وأوضاع المتحاربين ، وأشكال ربات النصر وفينوس . إلا أنه غيّر وبدّل في كل ذلك ، وحوّل في مخططات الابنية وفي زخارفها وفي أشخاص الآلهـة وأوضاعها وعلاماتها ونشر الافكار الدينية الشرقية والاساطير والمعتقدات الخاصة بسكان الشرق حتى دفع اليونان والرومان لأخذ كل ذلك عنه .

وهنالك أيضاً الفن الايراني الذي يريد بعضهم جعله أساس الفن السوري (١) . ولا يعقل

---

(١) سترزيكوفسكي المصدر السابق ، الصفحة (١٧٧) .

أيضاً أن يجهل السوريون الفن المذكور ، فقد أتى الفرس إلى سورية وظلوا فيها مدة من الزمن ، وحالفهم الفينيقيون وحاربوا اليونان معهم قبل مجيء الاسكندر إلى الشرق . وامتدت المملكة السلوقية السورية على كل ايران ، وكان التدمريون يذهبون بقوافلهم إلى شواطيء الخليج الفارسي للتجارة ، وكانوا يتولون حكم الولايات الفارسية أحياناً (١) . كما كانت قوافلهم وقوافل غيرهم من السوريين تبلغ حدود الصين عبر ايران ذهاباً وإياباً ، وقد ذكرنا أن العرب اللخميين أسياد الحيرة كانوا باتصال مع الساسانيين . وكم مرة نفذ الغسانيون حلفاء البيزنطيين إلى البلاد الفارسية ، وكذلك نفذ الفرس مع حلفائهم عدة مرات إلى سورية قبل الاسلام . ولا شك أن الفن السوري اتخذ بعض المبتكرات الفارسية ، فاستعار من الفن الفارسي القبة القائمة فوق الخراطيم لسقف المباني ذات المخططات الدائروية ، والمسننات ذات الدرجين التي تزين بها سقوف المباني الدينية ، ومثل الألبسة كما كان يمثلها الايرانيون ، وكذلك فعل بأزياء الملوك والعروش وبصور الفرسان والخيول ، وشجرة الحياة ، وتأثر من واقعية الفن الفارسي ومن نزعته الطبيعية في الاهتمام بالزخارف والانصراف إلى اتقان التفاصيل . إلا أنه عالج كل المواضيع المذكورة على مستويات غير المستويات الايرانية ، ووضع فيها كثيراً من المنطق والوضوح ، بعد أن أخرجها من مجاهلها الآسيوية ، وجعلها في اطارات البحر الأبيض المتوسط .

* * *

٣ — أصالة الفن السوري

لقد تمثل الفن السوري كل هذه العناصر الفنية التي تقدم ذكرها ، وصهرها في بوتقته وأنتج منها مزيجاً جديداً طعمت الإنسانية منه غذاءً دسماً خلال عصور طويلة . ويتجنى المؤلفون الغربيون كثيراً على هذا الفن بتجاهل مفاهيمه العامة تجاهلاً تاماً ، وبتجزئته إلى تفاصيل لا حصر لها ، وارجاع هـذه التفاصيل إلى أكثر الأصول شذوذاً وغرابة . ولا جدال في أن الفن السوري استعار كما ذكرنا من الفنون التي تقدمت عليه في الزمن كثيراً من المواضيع وبعض الطرق الفنية . ولا يخفى أنه لا يوجد فن في العالم لم يستعر شيئاً وأشياء من غيره . كما أن أصالة أي فن من الفنون تتجلى بترابط أجزائه ، وتسلسل هذه الأجزاء تسلسلاً تاريخياً وفقاً لمعطيات البلاد التي ينشأ

---

(١) انظر الصفحة (٧٣) من كتاب : Jaen Starcky : Palmyre, Paris, 1955

فيها الفن المذكور ، وتبعاً لأفكار وأحلام الانسان الذي يصرفه ، وانسياقاً مع المثل العليا التي يتجاوب بها العصر . وقد انفرد الفن السوري في العصر الذي نتحدث عنه بعدد من الصفات التي لا يمكن نكرانها ، والتي أنشأت له شخصية متميزة ذات طابع أصيل .

وتتجلى هذه الصفات على السواء في كل المنتجات الفنية السورية منذ القرن الأول إلى أول القرن السابع الميلاديين بما في ذلك من آثار تدمرية ومسيحية مما يدل على وحدة روح هذه المنتجات واشتراكها بنفس الالهام الذي صاغها. ويمكن تلخيص الصفات المذكورة وغيرها بالرومانية والميل إلى العمق ، وتمثيل الأشخاص وفقاً لقانون الجبهة وفي أتم مظاهر الجلال ، وابراز النزعات الخطية ، وإيثار الصدق والاخلاص للحقيقة .

وفي الواقع إن اعلق صفات الفن السوري لصوقاً به هو أنه يفسح مجالاً كبيراً للتعبير عن حياة الروح بدلاً من توخيه التعبير عن جمال الأجسام . فيفترق بذلك عن الفن اليوناني الذي يبحث عن كمال الجسم الانساني ويجعله غاية غاياته (١) . وتظهر هــذه الصفة في فننا السوري منذ ما كان وثنيا . إذ أنه عندما كان يتصدى لتمثيل الآلهة فكأنه كان يحاول أن يمثل طبيعتها المثلية وماهيتها غير المادية وتأثيرها الذي لا يحد في تصريف شؤون البشر ، وإذا تصدى لتمثيل الناس العاديين ، توخى اظهــار ايمانهم وتقاهم واذعانهم للقوى التي تدير مصائرهم . ولم يتغير في هذا التيار الروحي شيء عندما انقلب الفن السوري عن الوثنية واتخذ المسيحية . وإنك لو نظرت إلى أي أثر مسيحي سوري لرأيت فيه ما تراه في أي لوح تدمري عيون الأشخاص الممثلين تبحث عن عينيك ، وكأنها تريد أن تنقل مباشرة إلى نفسك ما أراد الفنان السوري تكشيفه في وجوه أصحابها ، إنها تريد التأثير بقوة معنوية كامنة ، والإفضاء بمقال مسهب ولا تقنع بالادلاء فقط بفكرة عابرة .

وتتصل الصفة المتقدمة بصفة ثانية يختص بها الفن السوري . وتنص هذه الصفة الثانية على تمثيل الأشخاص وفقا لقاعدة الجبهة أي من وجوهها الأمامية ، وفي أتم مظاهر الجلال . ولو نظرنا في بعض الأعمال الفنية السورية المعاصرة التي يتبدى فيها شخص واحد أو عدة أشخاص ،

---

(١) في مقال كتبه السيد Daniel Schlumberger في مجلة Syria لعام ١٩٦٠ في الصفحات (١٣١ ـ ٢١٩) عن Descendants non - Mediterranéens de l'art grec ، صفات صحيحة للفن السوري على الرغم من تجني الكاتب على استقلال فن هذا البلد .

أكانت دينية أم مدنية لرأينا تصلبا وثباتا في الأوضاع ، وتقيـداً في الحركات ، وبعداً عن الرشاقة ، وإغراقاً في التعاظم . ولا شك أن تمثيل وجوه الأشخاص في الفنون الشرقية القديمة الحثية والآشورية والأخمينية كان يقوم على اظهارها من طرفها الجانبي ، وذلك لأن الفنانين الحثيين والآشوريين والأخمينيين كانوا يحاولون في أعمالهم عرض مشاهد ذات عناصر متعددة ، ويتوخون أن تكون هـذه الاعمال كشريط متحرك ، وكأن الاثر الفني كان بالنسبة لهم (قصة أو مذكرة) .

وكان الفن اليوناني الابتدائي أسبق الفنون الأخرى خلال القرنين السابع والسادس قبل الميلاد إلى التوصل إلى قاعدة الجبهة التي أريد منها تكثيف شخصية صاحب الصورة على وجهه ، ومنح هذا الوجه المرسوم أو المنحوت عاطفة الحضور الحقيقي وتمثيل حياته الواقعية بين الناس . وأظن أن الفن اليوناني لم يتوصل إلى هذا الابتكار إلا بمساعدة بعض العناصر الفنية الشرقية التي ما زالت مجهولة بالنسبة لنا حتى اليوم . وأكبر دليل على ذلك أنه لم يستثمر ابتكاره لقاعدة الجبهة المشار إليها ، ولم يتابع تجاربه في مضمارها ، وهجرها في عهده الكلاسيكي ، ومنح التمثال واللوح المنحوت الابعاد الثلاثة ، ونزع عنهما صفات التصلب والاستقرار ، وأكسبهما مرونة الاوضاع المتحركة .

فأضاع التمثال واللوح المنحوت مقدرتهما في التأثير السحري ، وسرد المقال الروحي ، وتجاوبهما مع المعرفة العقلانية ، وأصبح كل منهما قصة حية . ولم يعد الفنان اليوناني يهتم في منتجاته إلا بإشباع الوهم والخيال المثليين منهما . وكان الناس يشعرون لما يتأملون تلك المنتجات بهذا الوهم وذلك الخيال ويدركون أنهما وهم وخيال مثليان وكاملان ومن نوع خاص .

واتخذ الفن التدمري قاعدة الجبهة ، ولعل ذلك كان بتأثير العوامل الفنية الشرقية التي سهلت على الفن اليوناني الابتدائي سابقا اتخاذها . وأكبر الظن أن غاية الفنان التدمري من ذلك كانت محاولة إبراز وتجسيم قوى ما وراء الطبيعة التي تختفي وراء أشخاص الآلهة الظاهرة في التماثيل والألواح المنحوتة ، ولتمثيل نزعات الاستمرار والخلود في صور وتماثيل الأشخاص المتوفين . ومن الفن التدمري انتقلت قاعدة الجبهة إلى الفن السوري المسيحي وإلى الفن البيزنطي اللذين كانا بأشد الحاجة إليها لنقل العقائد المسيحية إلى الناس ، وأقرب إلى إحلال الارادة الصوفية في الفن بدلاً من إرادة الوهم والخيال المثليين والكاملين اليونانيين .

وتنص الصفة الثالثة للفن السوري وهي النزعة الخطية ، على إظهار إطارات الأشخاص الممثلين بوضوح ، وإحاطة وجوههم بخطوط ظاهرة ، وتبيان تفاصيل ثيابهم ، والابتعاد عن ابواز النتوء في التصوير والنحت . وقد عارض الفن السوري بذلك الفن اليوناني الذي ابتعد في عهديه الكلاسيكي والهلنستي عن السطح المستوي . ولا شك أن هـــذه النزعة الخطية ظهرت في الفن التدمري ، وانتقلت إلى الفن المسيحي السوري ، ثم إلى الفن البيزنطي فإلى الفن العربي الاسلامي وأدت لأن يمر الفن العالمي من الحجم إلى السطح خلال أكثر أزمنة العصر الوسيط . وكان هذا الانتقال عن طريق الألوان القوية ، وأنصاف الألوان ، وتدرج الظلال .

وأخيراً فإن نزوع الفن السوري إلى الواقعية والاخلاص إلى الحقيقة ليتجلى في كل ما ابتكره في المرحلة التي نتابع دراستها . فمنذ العهد التدمري ، اعتاد فنانونا أن يمثلوا الآلهة وعليها علاماتها وشاراتها المميزة ، والمحاربين وأسلحتهم بأيديهم ، والتجار وهم أمام قوافلهم أو على جمالهم ، أو حاملين مفاتيح مخازنهم ، ورجال الدين وهم بملابسهم الكهنوتية والنساء وهن متزينات بكل ما لديهن من زينة ، والأطفال وهم متأبطون حقائبهم المدرسية ، ويلعبون بدماهم أو طيورهم . أما في الفن المسيحي السوري فيظهر الميل إلى الواقعية بتمثيل النماذج السامية تمثيلاً حقيقياً لدى رسم المسيح وصحبه ، وتمثيل الأزياء والألبسة السورية بصدق ، ورسم الاطارات التي وقعت فيها المشاهد بكل اخلاص .

٤ – فن العمارة السورية :

ولن نتكلم عن فن العمارة السورية في هذا العصر ، لأن الكلام فيها يطول ويضيق به هذا المقام (١) . وهو أحد الفنون العالمية العظيمة وقد فرض نفسه على العالم كمثل يحتذى مدة نحو الف عام . إلا أنه لابد من تخصيصه ببعض العبارات التي تصل بينه وبين فن التصوير الذي هو غايتنا . وفي الواقع انتشرت العمارات الدينية الرائعة في سورية بعد (سلم قسطنطين) ،

(١) المراجع المتعلقة بهذا البحث كثيرة ، ونحن نشير فيما يلي الى أشهرها :

1) Butler, H. C. American archaelogical expedition to Syria in 1899 - 1900, 2e partie Architecture and other arts, New York 1903

Princton University. archaelogical expeditions to Syria in 1904 - 5 and 1909. 2e partie : Architecture, Section B : Northen Syria, Leyde 1920.

Maltern, J. Villes mortes de Haute - Syrie, Beyrouth 1944.

Tchalenko, G. Villages antiques de la Syrie du Nord, 3 vol. Paris 1953.

ونشأت الكنائس المسيحية الكبرى في القدس وبيت لحم ودمشق وحمص وانطاكية ، وعمت الكنائس المتوسطة والصغيرة المدن الصغيرة والقرى في جنوبي البلاد وشمالها وشمالها الشرقي خلال القرون الرابع والخامس والسادس . واتخذت جميعها شكل المخطط البازليكي في الأبهاء الثلاثة ، أو شكل المخطط المستدير ذي الصليب الحر أو الصليب المرسوم داخل المبنى ، ووجهت إلى الشرق وفقاً لمفهوم رمزي ، وعلت الأقواس في داخلها الأعمدة الرشيقة المتباعدة عن بعضها تسهيلاً للاتصال بين البهو المركزي والبهوين الجانبيين وفقاً لمفهوم رمزي آخر . وبذلك حملت أشكالها معاني مختلفة تعلقت بها الطقوس والشعائر الدينية شيئاً فشيئاً ، وراحت تفرض استخدامها وتعمل على نشرها . وقد شاعت خاصة في سورية الجنوبية هذه الاشكال بعد الاعتماد على تقاليد البناء المحلية وإركاز الأقواس على الدعائم واستعمال الميازين لحمل الأرباد البازلتية البركانية وتنظيم البهو الواحد أو الأبهاء الثلاثة ، وبدت الأشكال المذكورة ضمن هذه العناصر مترفة في الجدة . واشتقت أشكال الكنيسة في شمالي سورية من نموذج العمارة المحلية المتمثل في مبنى مستطيل محاط من جهتين أو ثلاث أو أربع جهات بأروقة متقدمة على واجهات المبنى ومتعالية فوق بعضها على عدة طوابق . وتتمثل وحدة المباني في هذه المنطقة في تشابه مواد البناء المستعملة وتماثل نحت أحجارها ورصف هذه الأحجار وقرابة زخارفها بعضها من بعض . كما أن التقاليد المعمارية كانت تميل إلى استخدام السقوف الخشبية لذلك فإنها لم تستعمل القباب إلا قليلاً .

وهكذا فإن العمارة المسيحية السورية أحلت الأشكال المستديرة والخفيفة بدلاً من الأشكال المسطحة والغليظة الرومانية ، وأنشأت اتحاداً وثيقاً بين فراغات الأبهاء المتوسطة والابهاء الجانبية . وعلت الاقواس المحدبة النوافذ على أشكال متعددة بوزت الحنية النصف كروية وكان يراد من ذلك التعبير عن فكرة الانتصار التي يحملها انطلاق الروح من الجسد ، والاشارة إلى أن القوس كالهالة فوق رؤوس القديسين والأباطرة ، وتشبه الحنية بقبة السماء . ولا ريب أن التغيرات المذكورة التي انتهت بها هذه الثورة التشكيلية كانت نتيجة من نتائج أبحاث جدية وطويلة ودقيقة قام بها المهندسون السوريون بإشراف رجال الدين لتنظيم الفراغ وتزيينه (١) . وقد كان لنماذج الكنائس السورية المتحدث عنها أعلى صفات الابداع والابتكار ، وسرعان مافرضت نفسها

---

(١) راجع نظرية الأستاذ Jean Lassus في الصفحة (١٥٨) من كتابه المشهور :

Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris, 1947.

في كل أنحاء العالم المسيحي وبقيت تحتذي إلى أن ابتكرت أمم أوربا الغربية في العمارتين الرومية والغوطية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر .

٥ ــ فن التصوير السوري

واستخدم (العرب ــ الآراميون) الاستعداد النفسي لابتكار الرموز الذي يحملونه في أنفسهم ، وأبدعوا فناً رمزياً لم يتوخ توفير لذات بديعية للأعين فقط ، وانما استهدف خاصة تعليم المسيحيين عقائدهم، واطلاعهم على أصول ديانتهم وشعائرها . وقد تحدث القديس موسى من نيس فقال : « للتصوير بألوانه تأثير الكتاب إنه وهو صامت يتحدث من فوق الجدار فيفيد كل الفائدة » (١) . وكذلك ذكر القديس (نيل) في كتاب وجهه إلى أحد كبار الموظفين الأمبراطوريين ، وحمل فيه على التزيينات التي لا غاية منها إلا امتاع العين ، وأوصى أن : « ترسم في الكنائس مشاهد منتزعة من العهد القديم ، ومن الانجيل ليتمكن الذين لا يقرأون في الكتاب المقدس من الاطلاع على أعمال الصالحين الذين خدموا الله بإخلاص ، وليدفعوا لأن يقلدوهم » (٢) . وهكذا فإن التزيينات على جدران الكنائس كانت ككتاب مفتوح لأعين الاميين يتعلمون فيها حوادث التاريخ المسيحي والعلامات والرموز الدينية كتضحية الحمل الالهي وطبيعة السيد المسيح الالهية والدينية ، ثم العقائد والشعائر والطقوس المسيحية .

أما الوسائل المادية التي اتخذها هذا الفن فهي نفس الوسائل المادية التي اتخذها فن التصوير السوري منذ القرن الثالث الميلادي في كنيس وكنيسة (دورا أوروبوس) وفي مدفن الاخوان الثلاثة وبقية المدافن التدمرية ، وبعض مدافن حمص . وتنص على تجهيز الجدار الواجب تصويره بطبقة من الجص المحروق أو (سلفات الكالسيوم) الحاوي على كمية من الطين وشوائب الرمل ، ومائيات الكالسيوم ، ثم تجعل الالوان على الطريقة الجافة فوق هذه الطبقة ، وذلك بمزجها إما ببعض المواد الصمغية أو الغرائية أو ببياض البيض (٣) .

---

(١) يراجع الصفحة (٨) من كتاب : Charles Diehl ; La peinture byzantine, Paris 1933.

(٢) المصدر السابق .

(٣) انظر خاصة الصفحة (٣٦٤) من كتاب : Carl H. Kraeling, The Synagogue, Part I, The Excavation at Dura - Europos, New Haven. Yale University Press 1956

وهنالك طريقة أخرى اعتمد عليها فن التصوير السوري المسيحي ، وهي طريقة الفسيفساء التي تنص على اثبات المشاهد المراد تصويرهـــا بواسطة مكعبات من الأحجار ذات الالوان المتعددة وأحياناً الزجاجية التي لايزيد ضلع الواحد منها على (١ سم) ، توصف إلى جانب بعضها وفق خطوط عامة رسمت على طبقة من الملاط . وكان فن الفسيفساء قد تطور تطوراً مدهشاً خلال العهد الروماني في سورية ، ويضيق المقام عن ذكر ماحققه من آثار رائعة تركها في مختلف المناطق السورية ولا سيما في انطاكية وتدمر وشهبا . لذلك فإن العهد المسيحي تلقى من الماضي عادات فنية راسخة إلا أنه نزع عن هـذا الفن صفته الوثنية ، وأسبغ عليه الصفـة المسيحية .

وجرت العادة أن يمثل الفنانون حوادث العهد العتيق في الكنائس منذ بداية الفن المسيحي كمشاهد ابراهيم وهو يهم بتضحية ابنه اسحاق ، ودانيال في جب الأسود ، وكذلك حوادث الإنجيل مثل طفولة السيد المسيح ومعجزاته وصلبه . واهتم الفنانون أيضاً بتمثيل الانبعاث وحساب اليوم الآخر ، ومراحل حياة السيدة العذراء كموتها ودفنها . إلا أن أكثر المواضيع تمثيلاً كانت حوادث حياة السيد المسيح منذ البشارة فالميلاد ، فالتقديم ، فالتعميد ، وإحياء لازار ، والدخول إلى القدس ، فالصلب ، فالدفن ، فالانبعاث والصعود إلى السماء (١) .

وقد زينت الكنائس السورية وخاصة الكنائس الكبرى التي ارتفعت في فلسطين خلال عهد قسطنطين ، بألواح مصورة أو ألواح من الفسيفساء لدى بنائها أو في العصور التي تلت ذلك . وزالت هذه الألواح تدريجياً . وليس لدينا ما يعطينا عنها بعض الأفكار إلا بعض الآثار . ومن هذه الآثار أواني مونزا الفضية التي صنعت في سورية في آخر القرن السادس وقدمت إلى (تيوديلاند Théodélende) ملكة اللومبارديين . وكان فيها شيء من الزيت الذي كان يوقد في الكنائس الفلسطينية المقدسة . والخلاصة انه لم يبق لنا لمعرفة ما مثلته ألواح الفسيفساء القديمة في تلك الكنائس التي كانت صفحات هامة في فن التصوير السوري المسيحي إلا نقوش هذه الأدوات الفضية (٢) .

---

(١) الصفحة (٩) وما بعدها من كتاب أميل بريهيه (التصوير البيزنطي) المتقدم الذكر .

(٢) لدراسة هذه الأواني والاطلاع على المواضيع الفنية المثبتة عليها يحسن الرجوع الى كتاب :

Emile Mâle, l'Art réligieuse en France Paris 2 t. II.

وكان مشهد عبادة الملوك الشرقيين للسيد المسيح يزين واجهة كنيسة الميلاد في بيت لحم. وأكبر الظن أن مشهد الميلاد كان يزين المغارة المنقوبة في أرض تلك الكنيسة. وتدل شهادة قديمة على أن مشهد البشارة ومشهد الزيارة كانا يزينان كنيسة الناصرة. ويظهر أن مشهد التعميد كان يزين كنيسة على شاطىء نهر الأردن، وأن مشهد زيارة النساء المقدسات لقبر السيد المسيح كان يرى في القسم المستدير من كنيسة القيامة، ومشهد صعود السيد المسيح إلى السماء في كنيسة الصعود على جبل الزيتون. وترى هذه المشاهد كلها منقوشة كما سنرى على أدوات مونزا.

ويستنتج مما سبق أن أدوات مونزا الفضية تعطينا فكرة عن فن التصوير السوري المسيحي في القرن السادس الميلادي. ولا بد من القول إن بعض الآثار الأخرى ترينا انتشار مواضيع هذا الفن وتأثيره في غيره من الفنون. وفي الانجيل المحفوظ في فلورنسا الآن، والذي زخرف صفحاته الراهب (رابولا) في مدينة (زغبا) على الفرات سنة (٥٨٦ م) ما يدل على تأثر بلاد الرافدين من فن سورية الجنوبية، وكذلك فإن الأناجيل الأرمنية التي وجدت في مدن (اتشميادزين، وروسانو، وسينوب) تدل على مدى انتشار التأثيرات السورية المذكورة في البلاد الشرقية. ويقول بعض المؤرخين إن فن القدس المتقدم الذكر هو الذي أثر على تصاوير (باويت) و (سقارة) من مصر حيث وجدت تصاوير مسيحية دينية جدارية هامة. ويشارك فن الفسيفساء المسيحي الفن السوري المعاصر بالصفات التي شرحناها وخاصة بنزعته الواقعية. وهو يمثل السيد المسيح على شكل رجل في أوج رجولته، له لحية سوداء، وشعر طويل، وهيأة سورية واضحة، كما يمثل السيدة العذراء ملتفة بوشاح النساء السوريات الذي يخفي شعرها ويمنحها حياء تختص به نساؤنا الشرقيات. ثم ان هذا الفن يتصف بأنه يضع حوادث الانجيل في نفس الإطار الذي صرفت فيه فيسبغ عليها صفة الذكرى الصادقة التي تخلد للأجيال أفكاراً وعواطف صيغت منها الديانة المسيحية. وأخيراً فإنه يستهدف العظمة والاجلال والإكبار اذ تظهر في الألواح المصورة حوادث حياة السيد المسيح محاطة بجلال ما بعده جلال، والواقع أن المقصود منها كان تمثيل العقائد، وشرح المبادىء المسيحية التي انعقدت عليها مقررات المجامع الدينية المقدسة خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين، فالمسيح عند ما يصعد إلى السماء تحيط به هالة يحملها الملائكة، دلالة على أن طبيعته من طبيعة أبيه كما ساد الاعتقاد منذ ذلك الوقت، والعذراء عندما تضع على ركبتيها ابنها، تحقق ما أقره مجمع (إيفيز) سنة (٤١٦) من أنها (التيوتوكوس) وأن أمومتها للسيد المسيح آلهية.

ولا بد من التحدث عن مواضيع هذا الفن السوري المسيحي بشيء من التفصيل وتفريقها عن المواضيع المماثلة المعاصرة والمتأخرة التي على الرغم من تأثرها منها ، لم تستطع أن تجاريها في قوة تعبيرها وواقعيتها وجلالها . فالبشارة في (ادوات مونزا) ممثلة بالسيدة العذراء التي تنهض احتراماً للرسالة الآلهية التي يحملها الملاك وتبدي استسلامها ورغبتها للاشتراك في انقاذ البشرية . وموضوع الزيارة في أدوات مونزا أيضاً (وهو منقول عن فسيفساء الناصرة) يتجلى في شكل حماسي ودراماتيكي وبواسطة السيدتين اللتين تلقيان بعضهما في أيدي بعض وتتعانقان بحنان . أما موضوع الميلاد في (ادوات مونزا المنقول عن كهف بيت لحم) فيرى بواسطة الطفل وهو في المهد بين الحيوانين ، والنجم يتألق فوقه ، وإلى يساره القديس يوسف يسند رأسه بيده ، وإلى يمينه السيدة العذراء مضطجعة على فراش ومديرة رأسها عما يجري حولها وقد حطمها التعب ، إلا أنها تظهر على نبل كبير وألم شديد كما كانت تتصورها المعتقدات المسيحية .

ويعرض مشهد عبادة الملوك الشرقيين للسيد المسيح (على إناء من أواني مونزا وفي مخطوط سرياني محفوظ في المتحف البريطاني ، وآخر من القرن الثامن محفوظ في المكتبة الوطنية بباريس) كما كان ممثلاً في لوحين من الفسيفساء في مباني الأراضي المقدسة على شكل يمثل العذراء جالسة وترى من وجهها الأمامي كأنها ملكة (الثيوتوكوس) ، وعلى ركبتيها ابنها الطفل السيد المسيح دون أن تلقي أية نظرة إلى الملوك الشرقيين الثلاثة الراكعين أمامها ، وهم ممثلون على هيئة واحدة دون تفريق .

ويرى مشهد تعميد المسيح على إناء آخر من مونزا ، فيرى المسيح وهو قائم في نهر الأردن ، وعلى الضفة يتفرج ملاك على المشهد . وفي مخطوط (روسانو) يشاهد موضوع غسل أرجل الحواريين . وعلى إناء من أواني مونزا مشهد صلب السيد المسيح ، وهو نفس المشهد الذي يرى في مخطوط فلورانسا الذي رسمه الراهب رابولا ، ويظهر فيه السيد المسيح ملتحياً ومرتدياً ثوباً طويلاً ، وهو يموت على الصليب . وقد انتقل هذا الموضوع إلى مصر ، ثم إلى ايتاليا ، وخاصة لما ارتحل رجال الدين المسيحي عقب استيلاء العرب المسلمين على سورية ، وأقام بعضهم في روما ، ونشروا فيها عاداتهم الفنية ، ومواضيعهم الدينية التي منها الموضوع المتحدث عنه ، والذي يرى في صورة جدارية من كنيسة (سانتا ماريا أنتيكا Santa Maria Antica) . وقد بدل في هذا الموضوع فن أوربا الغربية شيئاً من التبديل فجعل السيد المسيح عارياً ، وحافظ على بقية التفاصيل التي ابتكرها الفن السوري لتأليف خطوطه العامة .

وأخيراً فإن بعث السيد المسيح وصعوده إلى السماء مُمثّلا أيضاً على إناء من أواني مونزا نقلا عن الموضوع الذي كان ممثلا في كنيسة الصعود القائمة على جبل الزيتون . فيرى السيد المسيح جالساً على عرش ضمن هالة يحملها أربعة من الملائكة فهو اذن هنا في السماء ، سيد وقاضٍ للناس ، ويمسك بيده اليسرى الانجيل ويرفع يده اليمنى مباركاً ، كما يرى الحواريون على الأرض متجمعين بصورة متناظرة من طرفي العذراء التي تحتل مكانة الشرف بينهم . مما يدل على أن الموضوع كان قد تألّف بعد مجمع ابفيز سنة ٤٣١ للأسباب التي تقدم ذكرها . وقد وجد في (باويت) من مصر موضوع مماثل لما وصفنا . مما يدل على انتشار الموضوع السوري ، وفي الواقع إنه انتقل إلى مصر وأوربا المسيحية واحتذي عشرات المرات .

* * *

وإذا كنا لم نتعرف على مواضيع الفسيفساء السورية الدينية إلا بما تركته من ظلال في أواني مونزا وبعض المخطوطات ، فإن حظنا ليس بأحسن لدى حديثنا عن مواضيع الفسيفساء السورية الشهيرة الأخرى . وقد تحدث أحد المؤرخين واسمه (كريسيوس Chricius) عن كنيستي القديس مركيس والقديس اسطفان في غزة اللتين بنيتا في أول القرن السادس الميلادي (١) وذكر أنهما كانتا مزينتين كلياً بالمرمر الثمين والفسيفساء ذات الأرضية المذهبة . ويؤخذ من بقية حديث المؤرخ أن فسيفساء كنيسة القديس مركيس كانت تمثل ثلاث حلقات عن حياة السيد المسيح . وهي مراحل الطفولة والمعجزات والصلب ، مضافاً إليها مشاهد فيها الحدائق مملوءة بأشجار التفاح والكمثرى والرمان ، والعصافير متطايرة فوق هذه الأشجار . أما ألواح فسيفساء كنيسة القديس اسطفان فكانت تمثل النيل ، وبعض الحيوانات والطيور التي تستحم في مياه النهر المذكور ، والمناظر الطبيعية التي ترى على ضفتيها من جنانٍ وحدائق وكروم . وكذلك كان يرى فيها عدد من المشاهد الانجيلية التي تمثل مراحل حياة السيد المسيح . ويظهر أن عدداً كبيراً من الكنائس السورية كانت مزينة بمثل هذه المشاهد . وفي كنيسة القديس سمعان العمودي كانت تشاهد حسب أقوال المؤرخين الصور الجدارية والبلاط الملون وغيره .

---

(١) تدرس هذه التصاوير اعتباراً من الصفحة (٢٠١) في كتاب :
Charles Diehl, Manuel d'Art Byzantin, Paris, 1925,

٦ ـ فسيفساء كنيسة القديس كريستوف

وإذا فاتتنا معرفـة ألواح الفسيفساء الدينية السورية التي كانت تزين واجهات كنائسنا وجدرانها الداخلية بسبب التغيرات التي طرأت على المشهورة منها ، وتهدم كثير منها وزوال جدرانها ، فإن المكتشفات الأثرية القديمة والحديثة مكنتنا من معرفة عدد من المشاهد المختلفة من ألواح الفسيفساء التي كانت تزين أرضيات بعض الكنائس التي اندثرت وغابت عن الأنظار . وأشهر هذه الألواح ألواح كبيرة جداً عثر عليها الأديب الفرنسي الكبير (ارنست رينان)(١) لما أتى إلى الشرق بعد حوادث سنة ١٨٦٠ ، في رحلة قام خلالها بالتنقيب الأثري في مواضع متعددة منها صور ، وصيدا ، وأرواد وعمريت . وقد اكتشف في موقع قبر حيرام على بعد (٣٠٠ م) من صور ألواح فسيفساء كنيسة القديس كريستوف وطولها نحو (١٤٫٤٠ م) ، ونقلها إلى باريس ، وأصلحها ، وهي اليوم تعد رائعة من روائع آثار متحف اللوفر ، لما لها من ألوان غنية ، وخطوط دقيقة وتراكيب جميلة متناسبة .

وقد كانت هذه الفسيفساء تزين أرضيات البهو الرئيسي والبهوين الجانبيين من الكنيسة المشار إليها . أما أرضية البهو الرئيسي فهي أوسع من الأرضيتين الاخريين ، وتضم كتابة كانت حذاء المذبح ، وتحوي لوحاً مؤلفاً من إحدى وثلاثين بقجة منفصلة عن بعضها ومتصلة الواحدة بالأخرى بعروق وورقات نباتية وأزهار وكلها تبدأ ثم تنتهي من أربعة أوان مجعولة في زوايا اللوح الأربع . وقد امتلأت البقجات الإحدى والثلاثون بمواضع مختلفة . منها بعض المشاهد الريفية ومشاهد الحياة الزراعية كالرجل الذي يحمل رمحه وسلته وراء ظهره ، والرجل الذي يمسك المنشار ، والفلاح يقود بغله الذي يحمل على ظهره سلتين ، ثم الطفل الذي يركض وهو يحمل عصاه . والفلاحين القائمين إلى جانب صليب وغير ذلك . ومنها مشاهد الحيوانات المفترسة والأليفة ، كالفهد الذي يقفز على الوعل ، والثعلب الذي يختطف الطير ، ثم الأسد ، والأرنب ، والكلب وغير ذلك ... أما أرضيتا البهوين الجانبيين فإنهما مزينتان بعدد من البقجات المزدوجة (أربعون في البهو الجانبي الأيمن ، وأربعة وثلاثون في البهو الجانبي الأيسر) ، وقد مثلت

(البقيـة على الصفحة ٦١ وما يليها)

(١) انظر الصفحة (٦١٤) من : Ernest Renan, Mission de phénicie - Paris - 1874

تتمة ما نشر على الصفحة (٢٢)

داخلها رموز الأشهر الاثني عشرة والفصول الأربعة وعدد من الحيوانات والفواكه . وقد أحيطت ألواح الأبهاء الثلاثة بإطارات من الزخارف الهندسية المضفورة الجميلة ، وفصل بينها بثمانية مشاهد مستطيلة أخرى يحوي كل منها حيوانين في حالة الحركة ومفصولين عن بعضهما بشجرة كالنمر ، والحصان ، والثور ، واللبوة ، والكلب ، والأرنب ، والفهد ، والخنزير ، والأسد ، والغزال ، الخ ...

ولا بد من ملاحظة أنه يوجد شيء من التناظر يقوم بين بقجات البهوين الجانبيين . فالعلوية منها تحوي الأسماك ثم تأتي بعدها الخراف ، والعصافير وهكذا . أما الفصول الشتاء والربيع والصيف والخريف فإنها في بقجات متوسطة بين صفوف خمسة من الجذوع التي تمثل الرياح الأربعة والأشهر الاثني عشر . وهذه الأشهر منظمة حسب الترتيب الذي كان معروفاً في انطاكية . ومن اللازم أن يشار أيضاً إلى أن الكتابة اليونانية أمام المذبح تنص على مايلي : « هذه الفسيفساء لكنيسة القديس كريستوف عملت بأموال أغنياء الفلاحين في المنطقة في زمن الواهب زكريا سنة (٥٧٥ م) » . فهي والحالة هذه من زمن الأمبراطور جوستان الثاني أي من آخر القرن السادس . وعلى الرغم من تأثرها من أسلوب الفسيفساء الرومانية الكلاسيكية فإن تخطيطها وخاصة اللوح المتوسط منها يشعرك أنك مع أسلوب الفن المسيحي السوري الذي يتجلى بالزخارف النباتية والمشاهد الانسانية التي فقدت مسحتها الوثنية ، واكتسبت صفة مسيحية بالصلبان التى انتثرت هنا وهناك في أطرافها . إن هذه الفسيفساء اندفاعة هامة من اندفاعات الفن المسيحي السوري في الزمن الذي كانت خلاله سورية تلعب الدور الفني الأول في حياة عالم البحر الأبيض المتوسط .

٧ ــ فسيفساء دير العدس

ومن ألواح الفسيفساء التي كانت تزين أرضيات الكنائس السورية ، الألواح التي عثرنا عليها السنة الماضية في قرية دير العدس من حوران . وتقع هذه القرية على بعد (٤٥ كيلو متراً) جنوبي دمشق . وكانت الفسيفساء المذكورة تزين أرضية كنيسة اندثرت وبنيت فوقها عدة بيوت قروية . ويتبين من مخطط رسم للأماكن التي اثبتت عليها مشاهد هذه الفسيفساء أن عناصرها كانت موزعة على البهو الرئيسي والبهوين الجانبيين لكنيسة صغيرة مخصصة بالقديس جرجس كما سنرى ، وقد ألحقت بها بعض المباني الأخرى . وأكبر الظن أن هذه الكنيسة كانت جزءاً من دير كان هناك . وليس من المستغرب أن يكون اسمه (دير العدس) ، وأنه كان على شاكلة الأديرة المختلفة الموزعة في أطراف بلاد الشام وخاصة على حدود البادية ، والتي

استمر الرهبان والراهبات يعيشون فيها إلى ما بعد العصر الأموي بمدة طويلة ، وينقطعون إلى العبادة والزهد والتقشف ، ويقومون ببعض الأعمال كزراعة الأرض ، وتعهد أشجار النخيل والكروم ، وصنع الخمور وبيعها ، وإيواء المسافرين وإطعامهم واشفائهم ، وتقديم الخمور لهم وقبول نذورهم والسماح لهم بالتنزه والتمتع بأشجار الدير وبساتينه (١) وقد انتزعت فسيفساء دير العدس من مواضعها بإشراف الخبير السيد رئيف الحافظ ، وجعلت تسهيلاً لنقلها على عدة ألواح ، وحفظت في متحف دمشق الوطني حيث نظفت وأعيد رصفها على سطوح من الاسمنت المسلح .

وتختص أن معظم مشاهدها صنعت من المكعبات البيضاء والرمادية والخمرية والصفراء والسوداء ، ويبلغ ضلع كل من هذه المكعبات نحو (١ سم) . أما تقاطيع وجوه الأشخاص الممثلين فيها وبعض أعضائهم فقد صنعت من مكعبات صغيرة لا يتجاوز ضلع كل منها (٥/٠ سم) . وعلى الرغم من أن صنعها لا يدل على مهارة فنية كبيرة ، فإنها تؤلف وثائق هامة كثيرة الدلالة على فن التصوير السوري المعاصر ، وعلى مناحي إلهام صناع الفسيفساء ، ومقدرتهم على تصوير مشاهد بيئتهم ، وتمثيل الحياة التي كانت تصرف في تلك الأديرة السورية التي تفتح أمام الفنانين مجال الرزق وتوفر لهم فرص العمل . وقد وجدت عدة كتابات باليونانية والسريانية بين المشاهد التي ترى على ألواح الفسيفساء وأهم هذه الكتابات الكتابة اليونانية التي يمكن أن تقرأ كما يلي :

« صليب . لرحمة الراهب بطرس ، وللصفح عن خطاياه ، لقد زود .... بالفسيفساء شأن بقية أنحاء كنيسة القديس جرجس في شهر كانون الثاني سنة ٩٣٣ » ويلاحظ أن السنة التي صنعت فيها الفسيفساء أثبتت بالنسبة إلى العهد السلوقي ، ويعني ذلك سنة (٦٢١ م) .

ونستطيع استناداً إلى الكتابة المذكورة إثبات أن الراهب والهيغومين بطرس هو الذي أمر بصنع هذه الفسيفساء على نفقته ، في كنيسة مخصصة بالقديس جرجس من دير العدس .

وإليكم ترجمة كتابة يونانية ثانية :

« إلهي ...... صناع الفسيفساء الذين عملوا هنا . إن هذا عمل بروكوبيوس رابوس » .

والظاهر أن المراد من ذلك الابتهال إلى الله ليبارك صناع الفسيفساء وأن الفنان الرئيسي بينهم كان اسمه بروكوبيوس رابوس . ويلاحظ أن اسم بروكوبيوس كان شائعاً في سورية .

(١) انظر كلمة : الدير في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي المجلد الثاني ، طبعة ليبزيغ ، . كذلك انظر في مقالين هامين نشرهما الأستاذ عبد القادر عياش ، « من ديارات الفرات في العصور القديمة » في العددين : ٥١١٥ و ٥١١٧ ، عام ١٩٦٢ من جريدة النصر الدمشقية .

ومهما يكن فإننا انتخبنا من مشاهد فسيفساء كنيسة القديس جرجس في دير العدس خمسة مشاهد وهي المشاهد الرئيسية فيها وسنتحدث عنها الواحد بعد الآخر .

ويمثل المشهد الأول الذي هو أحسن حالاً من كل المشاهد الأخرى ، رجلا اسمه (موكازوس(١)) الجمال كما تشير إلى ذلك كتابة يونانية فوق رأسه وهو يقود قافلة مؤلفة من أربعة جمال مثلت من طرفها الجانبي وتسير سيراً وئيداً الواحـــد بعد الآخر محملة بقرب الزيت بين صفين من الاشجار . ويرى موكازوس من ثلاثة أرباع وجهه ، وهو في حالة السير ، ويمسك عصا بيده اليمنى ، ومقود الجمل بيده اليسرى ، وهو يتجه إلى اليسار ، وعيناه تنظران باهتمام إلى هذه الجهة ، وقـــد مثل بياضهما بالمكعبات البيضاء وسوادهما بالمكعبات السوداء ، وكذلك شعره الاسود الكثيف وحاجباه العريضان ولحيته الكثة والتي يخالطها لون آجري . ويلبس موكازوس ثوباً قصيراً على الطريقة الرومانية يقف فوق ركبتيه ويترك ذراعيه ورجليه عارية وممثلة بمزيج من المكعبات الآجرية والصفراء والوردية والبيضاء . أما الثوب فتمثله مكعبات رمادية وبيضاء محاطة بصف من المكعبات السوداء التي تؤلف إطاراً للثوب كما أن صفاً آخر من المكعبات الخمرية تؤلف إطاراً لجسم الجمال . وأخيراً فان قدمي هذا الرجل منتعلان بخف أسود .

ولا شك أن نسب أعضاء جسم هذا الجمال غير صحيحة تماماً ، وخاصة فيما يتعلق بالساقين الضخمتين ، وفي ارتباط الاعضـــاء المذكورة بمجموع الجسم . إلا أن تعبير عيني موكازوس(٢) ووجهه ، وحركته ، صادقة كل الصدق . وقد تمكن الفنان من أن يعطينا بواسطة الخطوط البسيطة التي رسمها صورة صحيحة عن قواد القوافل التي كانت تقطع سورية من الشمال إلى الجنوب ، وتذرع المسافة بين الخليج الفارسي والبحر المتوسط ذهاباً وإياباً .

وتلاحظ الأخطاء في النسب التي أشرنا إليها سابقاً ، إذا قارنا نسبة قامة الجمال التي يبلغ ارتفاعها (١٠٩ سم) وقامة كل جمل من جمال القافلة التي يبلغ ارتفاعها (١٠٧ سم) . هذا

(١) عثرنا على هذا الاسم في : Papyrus Lond. 5. 1796. 15 الذي يعود عهدها الى القرن السادس
وكذلك في المعجم اليوناني الانكليزي للمؤلفين Liddell et Scott
وفي المعجم اليوناني البيزنطي بـ Sophoclès, II, P. 624.
ووجد هذا الاسم في جنوبي سورية على منضدة حجرية أثرية انظر :
Dussaud et Mocler, Mission dans la région désertique de la Syrie P. 260 No 61,
وفي النص المدرج في مجموعة : Waddington, 2056
من أم الرمان في الجنوب الغربي من صلخد
(٢) يشبه هذا الاسم في : Marc Lidzherski, Ephemeris II P. 329
بالاسم العربي : مُكَيِّس Mukayyos

وأوضاع الجمال الأربعة متشابهة تماماً ، وتفصل الواحد عن الآخر مسافة قدرها تقريباً (٢٧ — ٣٠ سم) ما عدا المسافة التي تفصل الجملين الثالث والرابع ، والتي تبلغ نحو (٤٨ سم) .

ولون كل جمل منها عسلي محاط بإطار خمري ما عدا البطن المحاط بإطار أسود ، وعينه بيضاء وفيها بعض المكعبات الخمرية من الجانبين ، وبؤبؤها أسود ، وذنب الجمل رمادي وأسود ، ومقوده رمادي غامق أما الهودج الذي يحمله فهو يتألف من قسمين ملونين بالألوان الرمادية والآجرية والعسلية والخمرية والبيضاء المحاطة بإطار أسود ، وتتهدل منه ست ذوائب رمادية ، ويثبت في عنق الجمل وتحت ذيله حزام أسود . ويتدلى من العنق جاجل مثبت بجلدة سوداء . ويعلو كل هودج من هودجي الجملين الأول والثاني شكلان مخروطيان ، وأكبر الظن أنهما زقان للخمور التي كانت تصنع آنئذٍ في الأديرة السورية أو للزيت الذي كان يصنع بكثرة في أكثر أنحاء بلادنا ، وتجري المبادلة عليه بواسطة التجارة الخارجية . ويقوي هذا الاعتقاد أن الجمل الرابع يحمل على هودجه جرتين كرويتين لونهما أصفر وتنتهي كل منهما برأس مخروطي ، وأن الجمل الثالث يحمل على هودجه إناءين خمريين اسطوانيين ينتهي كل منهما برأس له مصب ، وعروة جانبية . ولا ريب أن هذه الجرار والآنية كانت مخصصة لاحتواء الخمور أو الزيوت .

والأشجار التي تمشي بينها القافلة ممثلة ببساطة تتعاقب أغصانها متناظرة من الجانبين بلونين أسود ورمادي.

وأخيراً فإن المشهد المذكور كان يزين البهو الرئيسي من كنيسة القديس جرجس ، ويفصله عما عداه من الأعلى والجهة اليسرى منطقة ضيقة مستقيمة عرضها عشرة مكعبات ذات ألوان سوداء ورمادية وصفراء وعسلية. كما يفصله من الأسفل منطقة عريضة (٤٢ سم) من الزخارف المتموجة المضفورة التي تشبه ألوانها ما ذكرنا.

ولا ريب أن المشهد الذي وصفناه والمشاهد الأخرى التي سيجري الكلام عنها من صنع الفنان بروكوبيوس رابوس الذي اثبت اسمه غير بعيد كما ذكرنا . ومن اللازم الآن أن ننتقل إلى المشهد الثاني من هذه الفسيفساء . وإذا كان المشهد الأول يمثل جانباً من فاعلية الدير التجارية ، فإن المشهد الثاني مرتبط بما كان يجري حول هذا الدير وفي جواره من البادية من أعمال .

وتحت المشهد الأول الذي وصفناه يرى مشهد ثانٍ يحيط به من الأعلى اطار الزخارف المضفور الذي تقدم ذكره والذي يحيط بجانبي هذا المشهد الثاني وبالمشهدين الثالث والرابع اللذين سيأتي وصفهما بعد قليل .

ويتألف المشهد الثاني من صياد يطلق كلبيه وراء سرب من الأرانب . ويبدأ بشجرة ممثلة بصورة مجملة وفي رأسها زهرة سوداء . ويرى الصياد (وطوله ٩٧ سم) من وجهه الأمامي وهو يرتدي الثوب الفارسي الذي كان يرتديه سكان سورية آنئذ . وعلى رأسه قلنسوة مستديرة

صفراء مزينة بصف من الزخارف المربعة الخمرية ، ووجهه مستطيل وحليق بلون وردي وحاجبين سوداوين ، وعينين لهما نظرة تنم على الانتباه الشديد ممثلتين بالمكعبات البيضاء والسوداء ، وأنف بلون أصفر – آجري . وفم بلون أحمر . ويلاحظ أن مكعبات الوجه (كما هو الحال في كل الوجوه الأخرى من مشاهد الفسيفساء كلها) أصغر أبعاداً من بقية المكعبات التي تمثل أجزاء المشاهد الأخرى (٤ – ٦مم).

ويتألف لباس الصياد من ثوب يستر الذراعين وينحدر إلى الركبتين بإطار خمري ولون آجري ، ويجمعه حزام إلى الخصر ، وينفرج بعد هذا الحزام إلى ثلاثة أقسام تفصلها عن بعضها خطوط خمرية . وأخيراً يرى السروال تحت الثوب بلون أصفر وينحدر إلى القدمين المنتعلتين بحذاء آجري اللون دون أية تفاصيل .

والصياد يمسك بيده اليسرى حبلاً ملتفاً على ثلاث دوائر ويشير بيده اليمنى إلى الكلبين المنطلقين اللذين كانا مربوطين على ما يظهر بالحبل . وقد مثل الكلبان المذكوران الواحد فوق الآخر ، وهما في حالة العدو الشديد ، ويرى فوقهما شجرة ممثلة بإجمال . والكلب العلوي انثى وترى أثداءها متدلية ، وجسمها ملون بالاصفر المزين بمناطق سوداء ، ومحاط بخطوط خمرية وكذلك الاثداء ، أما الكلب الاسفل فهو ذكر وملون بلون رمادي وأصفر وإطار خمري . وفم كل من الكلبين لاهث وعيناه تنمان على الاهتمام الشديد وطولهما على التوالي (٧٥ و ٦٨ سم) أما الارانب التي تعدو أمامها فعددها ثلاثة ، ولونها رمادي ، ويرى فوق الامامي منها شجرة كما ترى شجرة مماثلة فوق الكلبة . وما ذلك الا لتمثيل الاطار الطبيعي الذي يجري فيه المشهد .

ويأتي مباشرة بعد هذا المشهد الثاني وتحته مشهد ثالث (بعرض ٣٫٤١ م وارتفاع يبلغ ١٫١٠ – ٠٫٦٤ م) وهو يتممه ، ويرتسم محصوراً بين إطارين من الزخارف المضفورة التي تقدم ذكرها . ويقدم تفاصيل جديدة عن الوسط الطبيعي الذي جرى فيه وهو وسط البادية . ولم يكن منفصلاً عن المشهد الثاني ويبدأ من اليمين بشجرة ممثلة بشيء من التبسيط ، ثم يرى وحشان ضاريان يهاجمان رجلاً . ويظن أن الاول منهما ضبع ممثل من وجهه الجانبي في حالة العدو ، وجسمه رمادي محاط بإطار أسود ، وعينه ممثلة بألوان بيضاء وسوداء وحمراء ، والفم أحمر والاسنان بيضاء ، والذنب قصير جداً ، والارجل تنتهي بأصابع ظاهرة . وتحت هذا الاصبع شجرة صغيرة . ويبدو أمام الضبع حيوان مفترس آخر ويظن أنه ذئب وهو يمثل مثل الضبع من طرفه الجانبي ، إلا أنه أصغر منه حجماً ، ويعتقد أن الفنان أراد أن يمثل هنا ذئباً ، وجسم الحيوان المشاهد ملون بالالوان السوداء والصفراء ومحاط بإطار خمري . أما عينه وفمه واسنانه فإنها ممثلة كما مثلت لدى الضبع وتحت الذنب شجرة صغيرة . وإلى اليسار من هذا المشهد يقوم

رجل حاملاً ترسه الملون بالأسود والرمادي . وجسم الرجل محاط بإطار خمري وقد زال معظمه ، ولم يبق إلا أسفل وجهه وإلا ركبة رجله اليسرى . وتدل الآثار الباقية من جسمه على أن ثيابه كانت ممثلة باللونين الأصفر والوردي .

وأخيراً يرتسم المشهد الرابع تحت المشهد الثالث ممثلاً جزءاً من فاعلية الدير الزراعية وكانت تحيط به من اليمين واليسار إطارات من الزخارف المضفورة . ويرى الآن في متحف دمشق على لوح طوله (١,٩٥ م) وعرضه (٣,٢٤ م) . وهو مشوه وتنقصه بعض عناصره التي زالت . ويمثل فيه رجلان يلبس كل منهما الثوب القصير الذي يلبسه الجمال موكازوس في المشهد الأول ، ويقفان متناظرين في طرفي شجرة تتوسطهما ، وتحيط بهما من اليمين واليسار شجرتان أخريان . وهذه الاشجار الثلاثة نخلات طويلة ممثلة بأشكال هندسية مبسطة . ولكل منها جذع مخروطي طويل أصفر ومحدد بخط أسود من جهة ، وبخط آجري من طرف آخر . وينتهي الجذع في الاعلى بثلاث سعفات رمحية الشكل ، الجانبيتان منها متناظرتان بالنسبة للوسطى ، وأعصابها كلها بيضاء وأوراقها سود وسمراء . وإلى جانب كل نخلة داليـــة يصعد جذعها مستقيماً ، ثم يلتوي حول سعفة النخلة اليسرى ، ومن هناك يتدلى عنقود من العنب وورقة كرم كبيرة .

وبين الشجرة اليسرى والشجرة الوسطى يرى رجل ممثل من ثلاثة أرباع وجهه وهو لابس الثوب القصير الذي وصفناه في المشهد السابق ، ويرى هذا الثوب هنا ملوناً بلون رمادي اطاره أسود (دون أي تفريق بين ثوب هذا المزارع وثوب الجمال المسافر) وهو يترك الذراعين والساقين عارية بلون لحمي محدد بخطوط آجرية . ورأس الرجل مشوه وأما يداه فاليمنى تمسك مدية معقوفة واليسرى تتناول العنقود المتدلي . وقد مثل تحت العنقود طائر يرى من طرفه الجانبي بأرياشه السوداء والرمادية والصفراء . وتحت هذا الطائر القسم العلوي من جره لها عروة ملونة بالأحمر والأبيض والخمري ، ثم رأس طاووس (جسمه زائل) بالألوان السوداء والرمادية والصفراء .

ويشاهد من الطرف الأيمن للشجرة الوسطى رجل آخر متناظر مع الأول ، ورأسه غير مشوه وهو بشعر ولحية كثيفتين أسودين ، ورجلاه حافيتان ، ويرى ماسكاً طائراً رمادياً بمنقار أحمر . وتحت هذا الطائر قفص بقضبان حمراء في داخله طائر آخر . ويلاحظ أن بعض الاصلاحات المتأخرة بمكعبات حجرية كبيرة حدثت في الطرف الأيمن السفلي من لوح الفسيفساء هذا .

والخلاصة إن هـــذا المشهد يمثل جانباً من حديقة الدير المزروعة بأشجار النخيل وبعض

اللوح —١—

MOSAIQUE DÉCOUVERTE A KABRHIRAM

à 2 lieues de Tyr

Echelle de ... pour mètre

TERRE VEGETALE



١ — مشهد القافلة في فسيفساء دير العدس ٢ — مشهد الصيد في فسيفساء دير العدس



١ — ماكساكوس الجمّال في فسيفساء دير العدس ٢ — الصياد في فسيفساء دير العدس





١ و ٢ — مشهدان من فسيفساء دير العدس





١ و ٢ — مشهدان من فسيفساء دير العدس



رسم عام لفسيفساء قرية « فركيا » جبل الزاوية









١ و ٢ و ٣ و ٤ — أربعة مشاهد من فسيفساء قرية « فركيا » جبل الزاوية

الكروم ، مع مزارعين ولعلهما الديوانيان اللذين كانا مع بقية المزارعين يعنون بمزروعاتها ويتعهدون تربية أطيارها .

* * *

وليس بإمكاننا الاتيان على أوصاف كل أقسام فسيفساء دير العدس الأخرى التي يحتاج اصلاحها واثباتها على ألواح من الاسمنت المسلح إلى زمن طويل . ونكتفي بوصف لوح خامس منها تم اصلاحه منذ مدة قليلة . ويبلغ عرضه (١٫٨٩ م) ، وطوله (١٫٨٥ م) على لوح الاسمنت المسلح الذي اثبت عليه في متحف دمشق . وكأنه طنفسة بديعة مزينة بمواضيع هندسية جميلة . وكان يزين البهو الجانبي الأيمن من كنيسة القديس جرجس في دير العدس .

وترى في وسطه بقجة متوسطة ذات شكل سباعي منتظم فيه أشرطة تتداخل ضمن بعضها وتتضافر ، فتحدث شكلاً هندسياً مسبعاً جميلاً . ويتألف كل شريط من خمسة صفوف من المكعبات (الصفان الخارجيان المحيطتان خمريان ، ثم يأتي من كل طرف صفان أبيضان ، وفي الوسط صف وردي) . وفي وسط الشكل المذكور بقجة سباعية مزينة بمكعبات زجاجية فيروزية ويمتد حول الشكل المسبع الداخلي شكلان سباعيان متداخلان ببعضهما في الأول زخارف مضفورة كالسلسلة ، وفي الثاني زخارف نباتية محورة . وأخيراً توجد في كل من زوايا اللوح الأربع ربع وردة فيها زر مركزي وتويجات محيطية .

وتحت هذا المشهد الهندسي طائران متناظران منقاراهما وأرجلهما حمراء وجسماهما بألوان سوداء وحمراء وبيضاء ، وفي وسط جناح كل منهما صف من المكعبات الزجاجية الفيروزية .

٨ — بعض ألواح الفسيفساء السورية الأخرى

واكتشف موظفو المديرية العامة للآثار والمتاحف خلال العام الفائت لوح فسيفساء آخر من العهد المسيحي في قرية فركيا[1] من جبل الزاوية . وقد تأكد أن هذا اللوح الذي يبلغ طوله (٥٫١٧ م) وعرضه (٤٫٢٩ م) كان يزين أرض جزء من دير اندثرت معالمه ، وقام في أرضه عدد من البيوت القروية . ويصعب علينا حالياً قبل استملاك هذه البيوت وهدمها ، رسم مخطط للدير المذكور بوضع مدى اتساعه ، ويحدد كل أقسامه بما في ذلك من الكنيسة وتوابعها وغيره ،

(١) ذكر رينه دوسو هذا المكان في كتابه : (René Dussaud , Topographie historique de la Syrie Antique et Medievale Paris 1907 P. 210) .

ووصف كل عناصر الفسيفساء التي تزين كل ذلك . ومهما يكن فإن لوح الفسيفساء المشار اليه من أهم ألواح الفسيفساء التي وصلت إلينا من العصر المبحوث عنه ومن أجملها ، وهو محاط بإطار من الحلزونات المتكررة التي ترتسم على أساس اسود وفي وسط اللوح كتابة يونانية على الشكل الآتي : « باسم المسيح ، وفي عهد كثير القداسة بولس الراهب ، بلط هذا الفندق في أول شهر .... سنة ٥١٠ .... » .

وهكذا فإن تاريخ الفسيفساء من أول القرن السادس الميلادي وهو اوج استعلاء فن العمارة والتصوير المسيحيين السوريين . كما انه يتبين ان المكان المبلط كان جزءاً من الفندق الملحق بالدير .

والمواضيع التي تزين داخل الفسيفساء حول الكتابة نباتية وحيوانية ، وقد ألفت تأليفاً جيداً فيه شيء كثير من الرشاقة والظرف والتطوير ، مما يدل على أن الفنان الذي خططها كان بارعاً متمكناً من أسلوب زخرفي كامل وعلى درجة عالية من الاتقان . وقد جعل تحت الكتابة مباشرة طاوين متقابلين . وملأ المسافة تحت هذين الطاوين بشكل إناء جميل يخرج منه غصنان نباتيان يلتفان بمهارة حول مجموع سطح اللوح محدثين على الجانبين وفي الأعلى سلسلتين من الأغصان والعروق النباتية المتقابلة والمتوازنة وغير المتناظرة على أشكال حلزونية يتعلق بها من داخلها وخارجها عدد كبير من أوراق الدوالي والأزهار والأثمار والعناقيد ، كما جعل في داخلها عدد من الحيوانات البرية والأليفة في أوضاع متحركة وطريفة ومختلفة عن بعضها كل الاختلاف . فحول الإناء توجد بطة تسعى وبومة واقفة . وفي يمين الإناء المذكور وعل يعدو بخيلاء وله قرنان طويلان ثم أرنب يبحث عن غذائه ووراءه حجل يتحرك . وفوقهما كلب سلوقي يجري لاهثاً ، وفوق هذا غزال يركض ملتفتاً إلى الخلف . ويأتي وراءه في أعلى اللوحة ثعلب يثب بجسم متطاول منته بذنب كبير . ووراء الثعلب في الزاوية اليسرى العلوية من اللوح فهد مزمجر في حالة الانقضاض . ويأتي تحته ديك بأريانه في وضع ثابت ، وأخيراً يرتسم في الزاوية اليسرى السفلية من اللوح ارنب يتطاول على سلة مملوءة بالخضار فيأكل منها بنهم .

ولا بد من التنبيه إلى جمال التأليف الظاهر في هذا اللوح بين العناصر النباتية التي تلتف برشاقة محيطة الحيوانات المذكورة بأجمل الاطارات الزخرفية . كما لا بد من التنويه بأوضاع الحيوانات المتحركة التي كأنها فاجأتها عين الفنان في الأوساط الطبيعية التي تعيش فيها ، واثبتتها كما رأتها ، واستخدمت لذلك ألواناً منسجمة يغلب عليها اللون البني في الأغصان واطارات أجسام الحيوانات ، ثم اللون الأصفر في إظهار تلك الأجسام ، ثم اللونين الأحمر والرمادي لتلوين الأوراق والأزهار والعناقيد ، ثم اللون الأسود في رسم الكتابة .

وأعتقد أن هذا اللوح من أجمل ما أنتجه الفن السوري المسيحي في أوج تكامله ، عندما تطور وأصبحت غايته زخرفية تعتمد على أسلوب يطور الواقع ويبسطه ويعبر عنه بخطوط وألوان قليلة ومنسجمة.

ولا يتسع المقام لذكر ودراسة كل ألواح الفسيفساء التي أخرجت من أرض سورية والتي يعود تاريخها إلى العهد المسيحي ، ونكتفي بالقول إنه أخرج عدد كبير منها من أبنية مدينة أفامية الواقعة بالقرب من قلعة المضيق . وفي هذه الألواح تسود خاصة الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وفي إحداها أيضاً قافلة من الجمال[1] . وكذلك أخرج لوح مشهور من الفسيفساء من ضواحي حماة وفيه زخارف نباتية وهندسية وحيوانية ، وهو معروض حالياً في البهو الأول من المتحف الوطني بدمشق ، ويعود تاريخه إلى القرن السادس الميلادي[2] .

* * *

وقد قيل في فن الفسيفساء الذي حددنا بعض صفاته وتحدثنا عن بعض مظاهره في سورية خلال العهد المسيحي أنه : (فن رائع صنع للخلود)[3] . وكان هذا الفن الجميل يستخدم كما رأينا الألوان القوية والمنسقة ، وقد أدخل فيه البيزنطيون اللونين الأزرق والذهبي ، واستخدموهما للأساس (الأرضية) . مما كان ينسجم مع ذوقهم في ابراز الترف والغنى وما كان يجعل وجوه الأشخاص الممثلة هادئة وثابتة وفي أوضاع متناظرة . ويتطلب الفن المذكور دقة ومهارة ، لأن الفنان كان مضطراً لأن يرسم بمكعبات من الحجر ، وأن يبرز التفاصيل ، وأن يفرق المساحات اللونية عن بعضها . وهذا لا يكون إلا بالألوان القوية المنسقة التي تقدم ذكرها . وكان الفنان المختص يبدأ بتهيئة المكان الواجب رصف الفسيفساء عليه بأن يجعل عليه طبقتين من الملاط أو الجص . ثم ينقل الموضوع الواجب تمثيله من مشهد على ورق (كرتون) يكون قد نظم عناصره . ثم يجعل تباعاً المكعبات الحجرية في أماكنها ، ويمزج معها أحياناً المكعبات المصنوعة من المعجونة الزجاجية والمكعبات المذهبة أو المفضضة أو الصدفية ، وأحياناً الأحجار الكريمة كما كان الأمر في كنيسة القديس (فيتال) من (رافين) . وكانت المكعبات اللازمة لاظهار

---

(١) راجع سلسلة التقارير المنشورة حول حفائر أفامية في أعداد مجلة : L' Antiquité Classique البلجيكية التي صدرت بين ١٩٣٥ — ١٩٤٠ .

(٢) انظر كتابنا الدليل المصور للجناح اليوناني الروماني في المتحف الوطني بدمشق ، دمشق سنة ١٩٥٠ (باللغة الافرنسية) ، صفحة (٦٩) .

(٣) الصفحة (٢٠٢) من كتاب شارل ديل ، الموجز في الفن البيزنطي المتقدم الذكر .

الالوان الزرقاء أو الذهبية أو الفضية صغيرة جداً ، ولا يتجاوز ضلع كل منها عدة ميليمترات . وتخصص هذه غالباً لتبيان ملامح الوجوه ودقائق تفاصيل الثياب (وقد استعملت هذه المكعبات الصغيرة في ألواح الفسيفساء دير العدس التي تحدثت عنها قبل لحظة لإظهار ملامح وجهي الجمال والصياد ، وابراز بريق العينين لديهما) .

وعلى الرغم من أن الالوان التي استخدمها فنانو الفسيفساء لم تكن كثيرة ، فانهم استطاعوا أن ينتجوا روائع الآثار الفنية ، وذلك بوصف المكعبات ذات الالوان المتضادة بالقرب من بعضها . ومن اللازم أن يوضح أن مشاهد الفسيفساء كانت تزين المساحات العالية من جدران الابهاء ، وعقود الحنيات ، وذرى القباب وأرضيات الكنائس ، أي أنها كانت تصنع لترى من بعيد . وهذا ما جعل ألوانها المتضادة غير قاسية على عيون الناظرين ، وما أخفى ما كان لبعضها من تأثير نابٍ خلال اتساق ألوان المجموع الساطعة التي تحدث تأثيراً جماعياً له سحر كبير .

الدكتور سليم عادل عبد الحق